

A EXPERIÊNCIA TRANSCULTURAL NA MÚSICA: RELATIVIDADE E ALTERIDADE

*João Soeiro de Carvalho**

A Experiência Musical Transcultural

O conceito de “experiência musical” inclui uma diversidade de factos cognitivos que decorrem de tipos diversos de participação musical. A audição através dos *media*, a performance, e a colaboração enquanto audiência encontram-se entre os mais comuns. A etnografia da performance musical (McLeod and Herndon, 1980), uma abordagem metodológica da Etnomusicologia que alarga o conceito de participação aos mais diversos níveis da performance, tornou evidente a necessidade de reconhecer a importância dos diversos tipos de participantes num acontecimento musical.

A ideia de experiência musical transcultural emerge como uma das realidades sónicas mais comuns dos dias de hoje. Com efeito, a disponibilidade de oportunidades para tal experiência conheceu, ao longo de pouco mais de um século, um desenvolvimento exponencial proporcionado pelo progresso tecnológico e pela progressiva afirmação dos *media* enquanto verdadeiros motores das transformações sociais em todo o mundo.

A experiência musical transcultural ocorre sempre que a um indivíduo é proporcionada a oportunidade de, pelo menos, escutar música proveniente de um grupo humano culturalmente diferente. Com o uso da palavra “transcultural” em vez de “intercultural” ou “multicultural”, pretendo aqui deixar claro que a experiência musical, ainda que simplesmente auditiva e não performativa, requer o envolvimento da própria experiência musical do ouvinte, ou da sua “cultura musical”, se preferirem. O termo significa, por-

* FCSH, Dez. 2005.

tanto, que existem pelo menos duas culturas musicais em jogo quando se refere a experiência musical transcultural, quer auditiva, quer performativa.

Nos nossos dias, repito, é uma experiência comum. Todavia, não foi sempre assim e tal era mesmo raro antes do desenvolvimento dos modernos meios de comunicação. Os relatos de viagens do séc. XVI, particularmente as cartas do Padre André Fernandes em 1560 (Theal, 1964) que descrevem as práticas performativas musicais na costa Oriental de África, bem como a descrição do Reino do Congo de Filippo Pigafetta e Duarte Lopes em 1591 (Pigafetta, 1949) são os primeiros casos mais conhecidos do reconhecimento desta experiência entre culturas musicais africanas e europeias. No entanto, de uma forma pública e sistemática, podemos considerar as grandes exposições universais como os primeiros casos em que ao grande público das metrópoles ocidentais foram oferecidas experiências musicais transculturais. Foi uso, pouco depois dos meados do séc. XIX, fazer transportar para estas exposições grupos de nativos de diversas partes do mundo que, entre muitas outras, tinham como obrigação dançar, cantar e tocar instrumentos musicais dos seus locais de origem, instalados em pavilhões evocativos dos seus ambientes originais. Na Exposição Universal de Paris em 1867, apresentada no Champ de Mars, negros de Timbuctou (Mali) e índios da América do Norte estiveram presentes nos pavilhões, simulando o quotidiano dos seus países no coração da França do Segundo Império; nas suas obrigações estavam incluídas a música e a dança. O mesmo aconteceu na Exposição Universal de 1889, também em Paris. Na Exposição Universal de Chicago, em 1893, foram mesmo instaladas ruas indígenas, representando diversos grupos do mundo; não faltou aí uma rua do Cairo, com a apresentação da dança do ventre, entre outras práticas performativas oriundas do Egipto. Para a música erudita ocidental terá esta sido a ocasião propícia para uma abertura a linguagens e sistemas musicais até então desconhecidos.

Claude Debussy contactou (julga-se que pela primeira vez) a música da Indonésia na Exposição Universal de Paris em 1889, ao escutar uma orquestra de gamelão propositadamente trazida para Paris. Esta experiência musical foi muito significativa para o compositor: dela resultou a integração de novos elementos musicais em obras tão importantes quanto “La Mer”, “Fantasia para Piano e Orquestra”, ou “Suite para Piano”. Na primeira, são utilizadas as escalas de tons inteiros tão características de géneros da música do Sudeste Asiático. Nas outras, o timbre e a própria estrutura formal do gamelão são sugeridas pelo piano.

A invenção do fonógrafo, atribuída ao inventor Thomas A. Edison em 1877, em New Jersey (E.U.A.), trouxe novas e insuspeitas perspectivas para a experiência musical transcultural. Pela primeira vez foi possível registar e conservar sons para posterior reprodução. Pela primeira vez foi possível, portanto, experimentar a transculturalidade musical sem ter necessariamente

de deslocar ou o ouvinte, ou o executante, ou mesmo ambos. Esta invenção tornou possível vários projectos científicos de grande importância; entre eles, destaca-se o método musicológico comparativo – a Musicologia Comparativa –, que se desenvolveu na Universidade de Berlim a partir de c. 1885, com Carl Stumpf, Erich Moritz von Hornbostel e outros, e que originou um dos principais acervos de música extra-europeia nos princípios do séc. XX, o *Berlin Phonogramm-Archiv* na Universidade de Berlim (Instituto de Psicologia). As observações da “vergleichende musikwissenschaft”, da musicologia comparativa, foram desenvolvidas sobre excertos sonoros registados em rolos de fonógrafo por viajantes de diversos tipos: missionários, exploradores, comerciantes, militares e administradores coloniais que nas suas campanhas foram coleccionando registos e os enviaram para Berlim. Este processo esteve, de resto, na origem de importantíssimas contribuições para a moderna Etnomusicologia.

O fonógrafo não foi a única importante contribuição tecnológica para a expansão da experiência musical transcultural. O “gramofone”, cuja invenção foi atribuída a Berliner c.1885 em Paris, constituiu a base daquela que viria a ser uma das mais importantes indústrias do final do séc. XX: a indústria fonográfica. O gramofone, aparelho diferente do fonógrafo pois apenas permitia a reprodução de fonogramas (e não a gravação), obrigava os seus possuidores a adquirir fonogramas pré-gravados (equivalentes aos modernos discos). Diversos empresários rapidamente perceberam o valor comercial deste aparelho, e formaram grandes companhias discográficas já na primeira década do séc. XX: a Victor, a Columbia e a Edison, nos Estados Unidos da América; A British Gramophone, em Inglaterra, a Lindstrom na Alemanha e a Pathé em França. O mercado mundial foi rapidamente repartido entre as principais companhias, que cedo reconheceram a importância comercial de proporcionar a cada região discos contendo os seus géneros performativos nativos. O passo seguinte foi mais lento. Só na década de 1920 foi percebida a mais valia a obter na venda da música de uma região nos mercados de outra região do mundo. Assim se iniciou a exposição massificada de uma população à música de outra população. Assim se iniciou, também, um importantíssimo nicho de mercado para a indústria discográfica que, anos mais tarde, haveria de ser o berço de experiências transculturais muito promissoras: entre outras, em 1967 o tocador de sitar indiano Ravi Shankar gravou com o violinista Yehudi Menuhin (Menuhin, 1999); mais tarde, o mesmo Ravi Shankar gravou com George Harrison (Harrison, 1997).

A deslocalização de numerosos grupos populacionais foi também um dos principais factores da experiência musical transcultural. Para além de alguns processos migratórios em diversas partes do mundo, sobre os quais não possuímos registos suficientes, é de referir a Primeira Guerra Mundial

enquanto facto que colocou em contacto grupos mutuamente desconhecidos. Dois exemplos são de referir. Em primeiro lugar, o primeiro contacto de alguns investigadores, tais como Georg Schunemann na Alemanha, com músicas de outros grupos deu-se em campos de prisioneiros de guerra (Christensen, 1991:207). Em segundo lugar, o caso de África, Ocidental bem como Oriental: a experiência da guitarra europeia foi determinante para as populações do Golfo da Guiné, após o contacto com os contingentes das marinhas da Inglaterra e dos Estados Unidos da América que traziam numerosas guitarras a bordo. Hoje, as músicas populares de África Ocidental encontram-se fortemente ligadas a este instrumento musical. Por outro lado, e da Costa Oriental Africana, contingentes de soldados negros foram transportados para as frentes de batalha onde encontraram soldados europeus. A experiência da música militar europeia, o contacto com soldados europeus, e o universo sónico da guerra transformaram alguns géneros performativos Africanos tais como o Mbube na República da África do Sul (Coplan, 1985), o Beni Ngoma na Tanzânia (Ranger, 1975), ou a Makwayela em Moçambique (Carvalho, 1999).

A mundialização da guerra de 1914-18 trouxe também outras consequências ao nível da experiência musical transcultural. A Argentina, por exemplo, no rescaldo do conflito trouxe a Paris o Tango de Carlos Gardel, produto quintessencial da experiência musical transcultural desenvolvido num dos mais profícuos balões de ensaio do contacto cultural, o ambiente portuário.

A Universidade teve também o seu papel neste processo no início do séc. XX. A especulação musicológica sobre diferentes culturas musicais baseava-se sobretudo em registos fonográficos obtidos por terceiros. A ideia da experimentação presencial de outras linguagens musicais não fazia parte dos princípios metodológicos da investigação. O pianista Franz Boas, mais conhecido pela posteridade como antropólogo e fundador do primeiro departamento de Antropologia nos Estados Unidos da América, postula no final do séc. XIX a importância metodológica daquilo que passou a ser conhecido como “trabalho de campo”, afirmando que o conhecimento adquirido através da mera observação indirecta é inútil sem a compreensão das tradições que o condicionam (Boas, 1920). Decorridos alguns anos, nenhum projecto de investigação no domínio da Etnomusicologia poderia ser concebido sem a inclusão do trabalho de campo, e portanto sem a experiência musical transcultural em primeira mão.

Muitos desenvolvimentos no domínio dos *media* proporcionaram um crescente contacto entre diferentes tradições musicais, afirmando assim a experiência transcultural da música como uma dimensão adquirida do mundo moderno. Por um lado, porque o fenómeno da mundialização trouxe a muitas culturas o próprio conceito ocidental de “música”, que o não tinham

equivalente. Por outro lado, porque o consumo mediático de géneros e elementos estruturantes musicais de outras paragens se revestiu de mais valias diversas no domínio da relatividade e da alteridade. Entre outros desenvolvimentos neste sentido, são aqui de destacar a rádio e o cinema.

Relatividade e Alteridade

A questão levanta-se necessariamente: quais as razões que levam diferentes grupos humanos a procurar e a valorizar a experiência musical transcultural? As respostas são diversas, e há que considerar alguns aspectos intrínsecos à música, o domínio do comportamento expressivo que estamos a considerar.

A música constitui um elemento fortemente conspícuo na sociedade. A sua performance ou a sua simples audição mediatizada (em grandes ou pequenos grupos) convoca atenções como poucas outras formas de comportamento expressivo são capazes de convocar. O som propaga-se em todas as direcções, os comportamentos motores envolvidos na dança, por exemplo, são de grande visibilidade e notoriedade públicas. Os textos de canções tem um poder de intervenção social que não teriam sem a música. Detentora destas capacidades, a música adquire uma grande importância na sociedade. As capacidades da música enquanto comportamento marcador de um espaço social explicam em larga medida as razões da procura da experiência musical transcultural.

Em primeiro lugar, encontramos a referência à prática musical de outras culturas como elemento de afirmação do poder político sobre outros espaços geográficos, dentro do contexto internacional europeu. Já na iconografia portuguesa do séc. XVI encontramos exemplos: uma salva de prata que apresenta um cortejo com um alto dignitário transportado numa liteira e acompanhado por músicos africanos do antigo Reino do Congo (Morais, 1986:15). Outros exemplos encontram-se na literatura de viagem dos sécs. XVI e seguintes, alguns já acima referidos.

A afirmação da superioridade racial, por outro lado, levou as autoridades no território da África Oriental Portuguesa (actual República de Moçambique) a fazer com que os grupos de Timbila (xilofones) dos Machopi (os “Chopes da Zavala”) se transformassem de súbito em “orquestras” para tocar o Hino Nacional “A Portuguesa”, entre outras interessantes peças do repertório musical nacional (Tracey, 1948:96), aquando das visitas de autoridades coloniais. O mesmo fizeram autoridades Holandesas durante a sua presença na Indonésia, com os grupos de Gamelão.

A atracção pelo exótico e pelo pitoresco, tão característica de movimentos intelectuais europeus, levaram também à procura da experiência musical transcultural. Terá sido essa a razão que levou vários compositores ociden-

tais a incluir citações e elementos estruturais de outras culturas musicais nas suas obras, a partir da segunda metade do séc. XIX. O Orientalismo foi um dos quadros intelectuais mais profícuos neste domínio.

No domínio do pensamento social, a crítica ao evolucionismo e a ideia Boasiana do Relativismo Cultural expressa já em 1896 trouxe à experiência musical transcultural um novo significado. De acordo com Franz Boas,

“Todas as culturas são iguais ou comparáveis; não há culturas inferiores ou superiores. É impossível ordenar as culturas num esquema evolucionário. Os julgamentos de bom ou mau, melhor ou pior sobre culturas, são necessariamente baseados em premissas implícitas ou explícitas, culturalmente determinadas e, provavelmente, etnocêntricas” (Boas, 1896; trad. do autor).

As músicas extra-europeias, por exemplo, são vistas nesta óptica com uma curiosidade refrescada. Deixam de ser apenas elementos do grande projecto intelectual do Método Comparativo nas Ciências Sociais. Passam a ter uma existência autónoma no quadro de um mundo complexo feito de diversidade.

É neste quadro de valores que a experiência musical transcultural se transforma num marcador de alteridade, sobretudo para a geração jovem que produz as grandes revoluções da década de sessenta nos Estados Unidos da América e na Europa. O universo “Hippie”, factor e produto destas revoluções, adopta as músicas extra-europeias no reportório da sua alteridade perante os valores sociais estabelecidos, assistindo-se mesmo a um fenómeno de mimetismo em que os personagens se transformam à medida do seu mundo idealizado. Transformar-se em nativo, “turning native”, levou muitos jovens à recusa dos comportamentos ocidentais e à adopção dos correspondentes de outras culturas, fossem elas asiáticas, africanas ou latino-americanas. Este fenómeno verificou-se na indumentária, na gastronomia, na filosofia e na religião, bem como na música.

Em consequência da massificação deste verdadeiro movimento nativista, gerou-se um mercado internacional muito significativo para diversos géneros musicais extra-europeus. Ao mesmo tempo, intensificou-se a procura de documentos de músicas extra-europeias para fins científicos, fortemente impulsionada por uma disciplina académica que entretanto se posicionou firmemente nas universidades americanas e europeias, a Etnomusicologia. Ao longo de cerca de três décadas (c. 1965-1995), a indústria discográfica preencheu este mercado com produtos gravados um pouco por todo o mundo, com ou sem a intervenção de etnomusicólogos, mas certamente com o apoio de instituições importantes tais como Rádios Nacionais, Museus e Centros de Investigação das antigas metrópoles coloniais, poderosas fundações tais como a Smithsonian Institution nos Estados Unidos da América, ou

até as Nações Unidas através da UNESCO. A experiência musical transcultural viu-se, assim, institucionalizada internacionalmente.

Já no domínio da cultura institucional, a música passou a servir, também, a defesa de interesses no domínio do próprio equilíbrio estratégico mundial, na perspectiva pós-colonial. Despreocupadas em relação à configuração musical, mas conscientes do valor da sua origem geográfica, diversas metrópoles patrocinaram a investigação etnomusicológica nas suas ex-colónias, bem como a edição e publicação de colecções discográficas, de estudos musicais, e a realização de grandes festivais de música; marcaram, desta forma, um espaço de influência estratégica (económica, política e linguística) no mundo. Consolidou-se, assim, o pensamento social vigente que entendia que os sistemas musicais eram determinados pela sua ecologia social, cultural e natural. Neste contexto, as músicas nativas foram premiadas pelo mercado internacional por terem produzido elementos icónicos da sua identidade, num quadro mundial e cultural de relatividade.

A Pós-Modernidade abraçou a experiência musical transcultural de uma forma inovadora. A sua característica deslocalização, gerada pelo poder de ubiquidade dos *media*, relegou para segundo plano a questão da origem geográfica das diversas linguagens musicais, libertando-as do seu cárcere geográfico. Ao contrário, caracterizou-se pela criação de construções musicais verdadeiramente locais, sem pátria nem nação. O seu valor maior reside precisamente na recusa do nicho geográfico, na fuga do acantonamento regional e do encarceramento local. A sua origem no espaço é hoje iludida pelo novo e cibernético mito do nascimento, o *download* operado através da Internet.

A experiência musical transcultural na idade pós-moderna é caracterizada por meta-linguagens resultantes do desconstrutivismo e da arbitrariedade da localização. Mais do que nunca, encontra-se na essência das principais correntes musicais radicadas na sociedade de consumo. É hoje a base de diversas justaposições sonoras, descentradas, de estilos contraditórios que não são suportados por nenhuma visão ou narrativa unificada do mundo. São marcadas por uma propositada ausência de consciência histórica e de origem geográfica, pela adopção acrítica da tecnologia musical, pela superficialidade e pela rapidez da mudança. Hoje, a experiência musical é essencialmente transcultural. A sua relatividade constrói-se no espaço sónico virtual: é uma relatividade referencial cada vez mais sónica, e já não espacial.

Em virtude da disponibilidade democratizada dos recursos informáticos, quer no domínio da audição, quer no domínio da performance ou da produção, o espaço de alteridade já não depende das escolhas oferecidas quer pelo mercado musical, quer pelas políticas institucionais públicas ou privadas. Este espaço de alteridade é hoje determinado individualmente, e é virtualmente ilimitado.

Bibliografia citada

- Boas, Franz (1896), The limitations of the comparative method of anthropology, *Science* 4: 901-908.
- Carvalho, João Soeiro de (1999), Makwayela: choral performance and nation building in Mozambique, *Horizontes Antropológicos* 11: 145-186.
- Christensen, Dieter (1991), Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology. In *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, ed. Bohlman *et al*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Harrison, George (1997), *Chants of India*, Angel Records, 55948.
- McLeod, Norman and Marcia Herndon (1980), *The Ethnography of Musical Performance*, Pennsylvania: Norwood Editions.
- Menuhin, Yehudi and Ravi Shankar (1999), *West Meets East*, Angel Records, 67180.
- Morais, Domingos (1986), *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*, Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical.
- Pigafetta, Filippo e Duarte Lopes (1949), *A Relação do Reino de Congo e das terras circunvizinhas por Duarte Lopez e Filippo Pigafetta*, Edição Fac-similada com um Prefácio de Rosa Capéans, Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- Ranger, Terence O. (1975), *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970: the Beni Ngoma*, London: Heinemann.
- Theal, George MacCall (1964), *Records of South-Eastern Africa*, Cape Town: C. Struik.
- Tracey, Hugh (1948), *Chopi Musicians. Their Music, Poetry and Instruments*, London: Oxford University Press.